El gitano y el negro en la poesía de García Lorca

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavo de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas.

F.G.L.

El motivo libertad-represión va asociado, en los versos de Lorca, con el gitano, personaje que encarna una serie de creencias y valores culturales típicos de la «mentalidad primitiva». Por «primitiva» entendemos las distintas formas de relaciones analógicas por las que se unifica lo material y lo espiritual, lo racional e irracional, lo lógico y lo prelógico. Este pensamiento «primitivo» o «arcaico», es eminentemente poético por su capacidad para dotar a los objetos inanimados de emoción, recreando el fondo oculto, misterioso e irracional del ser humano. El símbolo es uno de los recursos poéticos que sirve para fusionar las experiencias afectivas con los objetos, contraponiendo el orden precientífico o analógico del «primitivo» (el gitano) al enajenante mundo de la racionalidad occidental. El interés de García Lorca por lo gitano no emana sólo de la atracción hacia ese fondo primitivo o premítico, sino que tiene un fondo de solidaridad con una minoría sistemáticamente marginada. En los versos de Lorca se plasma estéticamente la concepción de la vida de este sector social desde un punto de vista existencial y social.

Una de las formas que adopta la percepción en el pueblo primitivo consiste en conferir propiedades místicas a los objetos, mística que no hay que confundir con el «animismo» («alma de los objetos»), ya que las propiedades místicas de los objetos y los seres forman parte integrante de la representación que el primitivo tiene de la realidad y que forma un todo inseparable [1]. La lógica del primitivo parte de un conocimiento perceptual y emocional, no basado en propiedades abstractas o intelectuales. Esta mentalidad se caracteriza, según Lévy-Bruhl [2], por ser mística en el contenido, sintética (sin análisis previos) y prelógica en su relación con los objetos. Lo lógico y lo mágico conviven, pues, en el primitivo, mientras que en el «civilizado» se distinguen las ideas de las imágenes, según la ley de contradicción. Pero incluso en el civilizado lo lógico, a veces, deja paso a lo mágico. Piénsese en el ingeniero que se persigna al inaugurar el puente que acaba de construir, o la inquietud que se experimenta al entrar en un recinto oscuro.

Racialmente el gitano y el payo tienen las mismas características biológicas (el racismo, como se sabe, tiene una causa económica), pero en el gitano el miedo, a causa de la sistemática represión y persecución que ha sufrido por siglos, le ha hecho desarrollar una especial percepción del mundo que, a veces, se confunde con la superstición. Más que ignorancia (otra forma de represión) podría hablarse de mecanismos sicológicos de autodefensa. La superstición se nutre de pensamientos, frustraciones y miedos (localizados en el consciente o inconsciente) que no son aceptados por el «yo lógico» o «cotidiano» y, que, por lo tanto,

[1] *Para una discusión del misticismo en la mentalidad primitiva puede consultarse Paulo Carvalho-Neto,* Concepto de Folklore, *Montevideo: Livraria Monteiro Lobato, 1955.*

[2] *Véase sobre este punto* Las funciones mentales en las sociedades inferiores, *Buenos Aires: Editorial Lauro, 1947, tr. de G.A. Weinberg.*

nunca llegan a hacerse plenamente conscientes. En virtud de este mecanismo de carácter proyectivo, las amenazas ocultas se externalizan o desplazan al mundo exterior, en vez de ser explicadas interiormente por la lógica [3].

El componente social en la obra del escritor granadino es inseparable del enorme esfuerzo que supone por parte del poeta la valoración de lo popular en el gitano. Lo popular (no populismo o pintoresquismo) como una interpretación estilística del folklore gitano, entendiendo por folklore con Carvalho-Neto, el acto, «anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional y prelógico». [4]

Desde el punto de vista de la tradición folklórica literaria habría que apuntar que esta corriente recibe un gran impulso en el Romanticismo, especialmente con la teoría alemana de la «Volktheorie», tesis que defiende la prioridad del pueblo como agente emisor, transmisor y receptor de la cultura. En el siglo XIX, el folklore andaluz (gitano) tiene un recreación literaria basada en el pintoresquismo, corriente que podría remontarse hasta el propio Cervantes. Bajo la influencia del primer gitanólogo importante, George Borrow *(The Zincali*, 1841; *The Bible in Spain*, 1843) se desarrolla en el siglo XIX un costumbrismo gitano basado en las características étnicas y lingüísticas del gitano. En Francia este movimiento contaría con nombres como T. Gautier, P. Mérimée, A. Dumas, Adolphe Desbarrolles, etc. El gitano, en las obras de estos autores, es un estereotipo que simboliza la belleza, la sensualidad, la marginación, la diversión, la libertad, etc. Su función literaria es puramente decorativa. En el siglo XIX, y por lo que respecta a España, habría que destacar a Zorrilla, autor a quien Lorca dedicó su primer libro en prosa. A la exaltación del espíritu y de la raza, notas típicas del Romanticismo, se une el nuevo espíritu de la intimidad lírica de Bécquer, autor cuyos escritos suponen una aportación fundamental en esa especial atracción por lo arcaizante como factor desajenante. Por lo que se refiere al propio Lorca sabemos que en él se aunaban el interés por la canción cultivada por escritores españoles (Gil Vicente, Lope, Góngora, San Juan de la Cruz) con la fascinación ejercida por la poesía tradicional. En la tradición oral y anónima, donde el pueblo refleja su más telúrica expresión, encuentra Lorca la materia prima de su poesía popular. Y, como autor culto, recrea, partiendo del poder primitivo del lenguaje, ese sentimiento que se hunde en un pasado remoto, así como en el inconsciente colectivo. Ese inconsciente colectivo jungiano que constituye, a su vez, el espíritu primitivo y olvidado que se expresa en imágenes y mitos. La transposición literaria del motivo popular se basa en el conocimiento culto y directo que Lorca tiene de esta cultura oral (canciones, proverbios, expresiones populares, nanas, etc.). [5] Como sabemos, esta cul-

[3] *«There are two differences bewteen me and the supertitious person: first, he projects the motive to the outside, while I look for it in myself; second, he explains the accident by an event which I trave to a thought. What he considers hidden corresponds to the unconscious on me, and the compulsion not to let chance pass a chance, but to explain it as commond to both of us». «Determinism Chace - And Supertitious Beliefs» en* The Basic Writing of Sigmud Freud, *New York: Random House, 1938, p. 168.*

[4] *«El folklore, una rama de la antropología, es el estudio científico de los actos culturales de cualquier pueblo. Estos actos se caracterizan, principalmente, por ser anónimos y no institucionalizados, y eventualmente por ser antiguos, funcionales y prelógicos», Introducción al* Concepto de Folklore, *ob. cit. La traducción es nuestra.*

[5] *Lorca ha declarado en varias ocasiones su respeto por la cultura popular española: «se debe tomar del pueblo sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación» (OC. II, 1016): «Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado por la forma del romance, porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad (OC. I, 114-115). Todas las citas de Lorca, tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas, están tomadas de las* Obras Completas, *Madrid: Aguilar, 1977. Sobre el temprano contacto con la cultura flamenca, nos informa el poeta:*

«estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y er cante de los gitanos: *tarantas, bulerías y romeras. Todas las tardes vienen a enseñarme* el Lombardo *(un gitano maravilloso) y* Frasquito er de la Fuente *(otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular» (OC. II, 1182).*

tura oral tuvo uno de los mejores momentos de esplendor en el «Concurso de cante jondo» celebrado en Granada en junio de 1922 y cuyos impulsores fueron Lorca y Falla. Las interferencias entre la elaboración culta, individualista y popular (es decir, perteneciente a la colectividad) son muchas y complejas.

Lorca, como la mayoría de los poetas de la «Generación de 1927», hereda de los franceses (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Breton) un enfoque culto de la poesía, enfoque representado en España por Góngora. El poeta cordobés, al que Lorca dedicó uno de sus más importantes trabajos teóricos, le suministra el instrumento (metáfora) capaz de poner en contacto, por sustitución, semejanza o interacción, el plano real con ese nivel irracional, asociado con el mundo «primitivo» del gitano. Esto explica que en la poesía lorquiana de tema popular andaluz (gitano) aparezca, a veces, la nota surrealista. Surrealismo intrinsecamente unido a la expresión metafórica del hablar andaluz. Así, pues, la capacidad del gitano («primitivo») para entrar en contacto analógico (afectivo) con la naturaleza, encuentra en la retórica vanguardista su expresión más adecuada. Lo vanguardista y lo popular coinciden como expresión libre y profunda del sentimiento del gitano.

El tratamiento del tema gitano, especialmente en los poemas lorquianos en los que domina lo anecdótico, dio lugar a una corriente «gitanista», o populista, que por venir de Andalucía, la región con más personalidad cultural de España, tuvo una proyección «folklorista» contra la que se defendió Lorca en su conocida carta a Guillén. [6] Este «gitanismo», ajeno a la intención del autor, no hay que confundirlo, como algún crítico ha hecho, con los valores intrínsecos de la obra. [7]

La cultura gitana es fundamentalmente oral. Como pueblo que no conoció la escritura, su manera de transmitir sus inquietudes e intuiciones vitales fue a través de la palabra. Lo flamenco constituye, pues, su máxima aportación cultural, aportación que le ha sido negada por un sector de la crítica. [8] La cuestión que habría que plantearse es: ¿Habría flamenco si el gitano hubiese sido completamente asimilado? Lorca, por su parte, se refiere a la capacidad de transformación creadora del gitano. «He hablado de "la voz de su buena sangre" porque lo primero que se necesita para el canto y el toque es esa capacidad de transformación y depuración de melodía y ritmo que posee el andaluz, especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo nuevo y accesorio, para que resalte lo esencial...» (OC, I, 1029). Lo flamenco es, pues, la expresión oral y anónima del sufrimiento de esta minoría que tiene como destinatario al pueblo. La cultura gitana nace de la encrucijada de culturas orientales y occidentales y se nutre del trasfondo sincrético de la música bizantina, hindú, griega, hebrea, morisca, persa, etc. El gitano transmite y decanta esta larga y rica tradición en el flamenco, término que, según Molina y Mairena, se aplica a los gitanos andaluces a partir de

[6] *«Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de* poeta salvaje *que tú sabes bien no soy». (OC, II, 1232).*

[7] *Antonio Burgos en* Andalucía, ¿tercer mundo? *(Madrid: Editorial 29, 1971) cree, equivocadamente según nuestra opinión, que el lorquismo gitano, su flamenquismo superficial, tuvo una nefasta influencia: «En una lectura desapasionada de su prosa y en ciertas calas de sus romances, se ve que el mundo flamenco o gitano; que el mundo del cante, en suma, de Federico García Lorca no es nada más que una concatenación de personales alusiones estéticas que después se han hecho tópico aderezado a base de duendes y otras zarandajas» (164).*

[8] *Walter Starkie en* Casta Gitana *(traducción de* In Sara's Tent, *Barcelona: Janés, 1956) cuestiona las dotes de creatividad del gitano: «Se ha demostrado que los gitanos no son músicos creadores: han sido siempre imitadores natos, así como los más halagadores de la tierra, y poseen el genio de parodiar lo que oyen» (74). Andrés Soria comparte la opinión de Starkie: «Artísticamente los gitanos —y nos referimos siempre a los afincados en tierras del Sur - no han creado nada... Los gitanos si hacen algo es transformar lo ajeno». El gitanismo de Federico García Lorca,* Insula, *45, 1949, p. 8.*

1836.[9] Al cante andaluz gitano que recoge y refunde esta serie de elementos orientales y occidentales se le denomina «jondo», y al fondo primitivo de este cante se refiere Lorca en estos términos: «Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso» (OC, I, 1012). Hondo, pues, por expresar el desgarrado sentir, la emoción sencilla y la cosmovisión del hombre en la tierra.[10] Este cante jondo revela el carácter primitivo, ilógico y telúrico del gitano, rasgos que Lorca asociaría también con la «cultura de la sangre» y el «duende» (OC, I, 1098).

Desde el punto de vista del intérprete de lo jondo la poesía de Lorca constituye, como en el cantaor, una constante lucha por encontrar un tono auténtico, libre y original mediante la armonía entre la emoción y el control exigido por el verso.

Lo flamenco es, pues, el testimonio individualizado de la sicología de un pueblo, de sus terrores ancestrales, de sus frustraciones y de sus esperanzas. Y lo flamenco también como ceremonia religiosa, es decir rito que se realiza, como dice Lorca, desde un «presente exacto»,[11] y que se inscribe en el pasado, en el tiempo transhistórico, o sagrado. Dialécticamente el «yo» del intérprete se convierte en el portavoz de la comunidad a través de una relación que parte del mundo fenoménico para elevarse al plano transcendental. De aquí la importancia que lo sensual tiene, como veremos, en el mundo del gitano.

El gitano en los versos de Lorca

García Lorca es el primer autor que ha tratado el tema del gitano con sensibilidad estética y social.[12] Toda la literatura española y extranjera hasta Lorca ha venido falseando la figura de este personaje andaluz. En la literatura de la Edad de Oro, quizá con la excepción de Jerónimo de Alcalá, los escritores destacan el exotismo físico y espiritual del gitano. Dentro del género picaresco el gitano se confunde, en sus acciones y lengua, con el pícaro, en las obras de Mateo Alemán, Vicente Espinel, etc. Cervantes, el más humanitario de nuestros escritores, se atiene más a la norma aristotélica de entretener y moralizar que a la realidad social del gitano. Así se desprende de la lectura de *La Gitanilla*, el *Coloquio de los perros* y *Pedro de Urdemalas*. En general los escritores de los siglos XVIII y XIX tratan al gitano frívolamente y los de la «Generación del 98» lo ignoran o atacan. El Modernismo (Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado) inicia la reivindicación del gitano, reivindi-

[9] *«En el sentido parecido al actual el término no aparece antes de 1936». Ricardo Molina y Antonio Mairena,* Mundo y formas del cante flamenco, *Madrid: Revista de Occidente. 1963. p. 19. Imprescindibles títulos para el estudio del gitano son:* Memoria del flamenco *de Félix Grande. Madrid: Espasa Calpe. 1979. 2 vols. y* Luces y sombras del flamenco *de J. M. Caballero Bonald. Barcelona,: Lumen. 1975.*

[10] *«En una jerarquía de valores. los gitanos damos la mayor importancia al hombre. luego a la naturaleza y des pués a la vida». Juan de Dios Ramírez Heredia,* Nosotros los gitanos, *Barcelona: Ediciones 29. 1971. p. 77.*

[11] *«Éstas (danza y poesía hablada) necesitan un cuerpo vivo que interprete. porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto». F. G. L., (OC. I. 1102).*

[12] *«Ses Gitans sont un thème littéraire, come il s'est évertué à le répéter. mais pas comme ses prédécesseurs l'entendaient. pas come élément décoratif. ni comme image pittoresque. même vue avec sympathie: pour la première fois. ils sont abordés de l'interieur. dans ce qu'ils ont de plus profond et de plus secret; une mentalité primitive d'où surgissente des mythes». Bernard Leblon,* Les Gitans dans la littérature espagnole *Université de Toulouse le Mirail. 1982. p. 71. Sobre el compromiso de Lorca afirma Félix Grande: «Federico podía considerar a los gitanos simplemente como un motivo de trabajo. sin mayores incitaciones políticas y culturales. pero la extraordinaria penetración de su mirada poética suplió a veces esa carencia de compromiso concreto». Ob. cit., II. p. 500. Estos juicios no son compartidos por otro sector de la crítica. C.B. Morris afirma que. «Lorca's emotional detachement in other poems of «Poema del cante jondo» and* Romancero Gitano *suggests that his commitment to the gypsies as a theme and a cause was neither deep nor even». «Bronce y Sueño: Lorca's Gypsies».* Neophilologus, *61, 1977. p. 71. Y Cernuda, por su parte. afirma: «La tendencia dramática de Lorca tiene en este libro ocasión amplia de ejercitarse. y ahí asoma uno de los defectos principales del* Romancero gitano, *que es lo teatral. así como el otro es su costumbrismo trasnochado».* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid: Guadarrama. 1957. p. 215.*

cación que culminaría en la «Generación de 1927» con Alberti, y especialmente Lorca. Los escritores extranjeros están básicamente interesados en el aspecto pintoresco del gitano. Así lo evidencia la lectura de los libros de viajes de escritores de lengua inglesa del siglo XVIII (H. Swinburne, Philipp Thicknesse), XIX (George Borrow), XX (W. Starkie). Toda la literatura española y extranjera, hasta Lorca, ha falseado, pues, la figura del gitano, limitándose a destacar sus rasgos típicos —ceceo, ocupaciones exóticas, etc.— ignorando su realidad social, es decir, la discriminación y marginación sufrida por este sector social a través de los siglos.

Vamos a clasificar el tema del gitano en tres apartados: a. la honra del gitano. b. causas y efectos de la represión. c. los poderes de la fantasía. Aunque la realidad poética de los versos de Lorca no admite esta división, la hemos adoptado por simple comodidad metodológica.

La honra del gitano

El *Romancero Gitano* (1924-1927) es una apología del gitano, según nos aclara su autor: «El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (OC, I, 1114). «La casada infiel» es un poema sensual en el que predomina la anécdota. Quizá la superficialidad del motivo explique su gran popularidad. Lo descriptivo, la enunciación histórica, en este poema es fundamental, como se evidencia en el enlace que establece la conjunción copulativa-temporal «y», el uso del pretérito y la gradación de la aventura. Lo sensual, especialmente lo táctil, de las imágenes está en función del motivo erótico (erotismo pudorosamente tratado) y de la Naturaleza, en virtud de esa ley de asociación afectiva típica del «primitivo» (gitano). A través del poema se establecen una serie de correspondencias entre las emociones y los objetos, como el conflicto amoroso descrito en estos versos: «Con el aire se batían/las espadas de los lirios» (407)». La dignidad y el machismo del innominado personaje justifican la inmoralidad del acto («Como un gitano legítimo»), acto que se recrea con delectación morosa en la memoria del gitano. El verso «y casi por compromiso» apunta a la fuerza seductora de la mujer cuya entrega será simbólicamente recompensada con un «costurero», símbolo de la continuidad de la vida. El poema se cierra con una nota de carácter animista («cuando la llevaba al río»), río que se refiere bivalentemente tanto a la fuerza creadora y fecundante, como al abandono y olvido.

La dignidad del gitano en los versos de «La casada infiel» [14] se personaliza en «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», mediante una serie de rasgos caracteriológicos: «hijo y nieto de Camborios», «con una vara de mimbre», «moreno de verde luna», etc. Desde el comienzo del poema se va imponiendo cierto dramatismo, contenido en una serie de signos ominosos («verde luna», «a la mitad del camino», «montes de plomo», etc.) que se van progresivamente acumulando e intensificando para acentuar el drama de

[13] *Francisco, el hermano del poeta cuenta que los tres primeros versos de «La casada infiel» se los oyeron cantar a un mulero de Sierra Nevada y Federico siempre los tuvo como suyos: «During an excursion to the Sierra Nevada, the mule driver who was leading sang to himself («So I took her to the river,/thinking she was a maiden,/but she has da husband»). Sometime later, one day when we were speaking of the ballad of «The Faithful Wife», I reminded Federico of the mule's driver song. To my enormous surprise, he had completely forgotten it. He thought the first three lines of the ballad were as much his as the rest of the poem», Francisco García Lorca en la Introducción a* Three Tragedies of Federico García Lorca, *Londres: Secker and Warburg, 1959, p. 17.*

[14] *A. Soria, en el artículo citado, se refiere a un «modo de ser» a una actitud, y no a algo esencial en el gitano: «Lo gitano es tan "modo de ser", no esencia, que un personaje del* Romancero *dice que se portó, en una ocasión famosa, "como un gitano legítimo"», p. 8.*

Antoñito. Las fuerzas antagónicas que entran en este conflicto son la ilusión y euforia con que el héroe inicia su itinerario («cortó limones redondos/y los fue tirando al agua/hasta que la puso de oro») y la coerción simbolizada por «guardia civil caminera», «entre los cinco tricornios». La entrada libre y optimista de Antoñito contrasta con la oscuridad del fin del día y una imagen taurina que se amplía y extiende al espectáculo ritual que la guardia civil le ha impedido ver:

El día se va despacio
la tarde colgada a un hombro
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
(417)

La pérdida de su dignidad («viene sin vara de mimbre») y libertad («entre los cinco tricornios») provoca la recriminación del hablante lírico contra Antoñito, por haber permitido la humillación de la estirpe. La idea de cobardía e inquietud está profundamente expresada en estos versos:

Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.
(418)

La muerte de Antoñito el Camborio (muerte paralela y complementaria al sacrificio ritual del torero) es anunciada por las voces misteriosas del coro trágico (pueblo). El rojo de la sangre («clavel», «carmesí», «alhelí») se va transformando en un «verde luna» que presagia la muerte. Antoñito no es un inútil, ni su muerte tiene nada de burlesca, como algún crítico ha dicho [15] Antoñito muere en una lucha de clan, típica de los gitanos, pueblo que lucha entre ellos, porque no pueden hacerlo frente al verdadero enemigo. Muere por envidia, es decir, por no haber adulterado sus facultades artísticas, [16] según se desprende de la referencia, «voz de clavel varonil» (419). Su muerte es trágica y el hablante lírico invoca al autor real para testimoniar la hombría y sacrificio de Antoñito: «y se murió de perfil./Viva moneda que nunca/se volverá a repetir» (420). E incluso al final le encienden un candil para que el muerto viva en la memoria de todos. El poema se cierra con una alusión al Guadalquivir, símbolo de vida y muerte a la vez.

Este itinerario de la vida como camino hacia la muerte, viene marcado por las distintas fases del romance (viaje, aventura, lucha, muerte, exaltación del héroe) que corresponden a la vida y muerte de Antoñito el Camborio. Muerte como imposibilidad de alcanzar la meta, o destino. Y muerte como desposesión de lo que le pertenecía; presentimiento de la muerte que lleva también una valoración del instante. Este itinerario de la vida como camino hacia la muerte está poéticamente dramatizado en el poema «Córdoba, lejana y sola». [17] En última instancia el poema dramatiza el eterno conflicto entre la víctima (Antoñito/el toro) y el victimario (guardia civil/torero). El espectáculo de los toros se equipara con la grandeza de la muerte de Antoñito.

[15] *«Thus perishes Tony el Camborio, a creature useless to his society who plays out his own drama in the fulfillment of the self... Tony's very death struggle is cast in faint burlesque, and the gypsy Tony is killed by cousins of his own clan. In Lorca's tragic vision, this being of pleasure and play and freedom is doomed to perish, so he leaves us no lesson», Carl W. Cobb,* Lorca's Romancero gitano, *Jackson. University Press of Mississipi; 1983.p. 89.*

[16] *«Gitano verdadero, incapaz del mal, como muchos que en estos momentos mueren de hambre por no vender su voz milenaria a los señores que no poseen más que dinero, que es tan poca cosa», F. G. L. (OC. I, 1119).*

[17] *«No ve la muerte nuestro poeta como Jorge Manrique, para el que "el llegar es el morir". Para Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte es, en cierto modo, asesinato», Francisco García Lorca, «Córdoba, lejana y sola», en* Federico García Lorca, *Ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid: Taurus, 1973, p. 191.*

Causas y efectos de la represión

«Candil» es uno de los pocos poemas donde la muerte tiene lugar en un interior. El «candil» nos remite, en virtud de la capacidad del símbolo para sobrepasar su referente objetivo y apuntar a varias significaciones, tanto a la humilde existencia del gitanillo, como al misterioso soplo de vida que lo mantiene. La iluminación claroscura de la muerte se realiza por medio de correspondencias anímicas con el entorno, ya por humanización («Oh, qué grave medita/la llama del candil!») o animalización («Cigüeña incandescente»). La inmovilidad del «faquir» y la «cigüeña» se contrapone al movimiento de la llama del candil que ambivalentemente nos remite a la idea de vida y muerte. Una correspondencia de carácter físico relaciona la terminación puntiaguda del candil con el pico de la cigüeña, animal que, a su vez, es portador de la vida, sorprendida, en este caso, es decir, arrebatada incomprensiblemente al «gitanillo muerto» (218).

Lorca, poeta dramático, nos muestra en la «Escena del teniente coronel de la guardia civil» el antagonismo entre el gitano y la autoridad. La guardia civil es el antihéroe [18] en el sentido ontológico, como principio de donde emergen las fuerzas oscuras del mal, y social, es decir, representantes de la clase dominante. [19] La única defensa que tiene el gitano contra esta coerción es la imaginación; imaginación que en esta «Escena...» tiene una apoyatura perceptual, visual, que recae sobre la caja de puros con el grabado de Romeo y Julieta. La acotación parentética «(Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de un fusil de sombra submarina. Una voz fuera)» es rica en sugerencias de carácter simbólico. El tono de los colores y el abrazo se contraponen al cruel y brutal orden de los civiles. El gesto del fusil fácilmente nos remite a la masturbación del poder, o carencia afectiva, es decir, a la descarga de agresividad provocada por la autorepresión. Al mundo bajo y sórdido del civil se opone el elevado y afectivo plano de la imaginación, en forma de copla popular:

Luna, luna, luna, luna
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.
(226)

Ante la relación personal enajenante, la fantasía del gitano representa una forma de evasión hacia una realidad gratificante: «Gitano —He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios... Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.»
(228)

La fantasía funciona, pues, como un instrumento de defensa contra la cosificación, y sirve para dar forma al contenido intencional de la conciencia del gitano. Éste se sirve de la imagi-

[18] *«No hay héroe sin antagonista. La Benemérita es la gran posibilidad de que ha partido Federico García Lorca para conferir rango épico a la gitanería de cédula andaluza, logrando así una nueva y genial alegoría de las fuerzas naturales en lucha perenne». Melchor Fernández Almagro. «Federico García Lorca* (Romancero Gitano)». Revista de Occidente, *21, 1928, p. 374.*

[19] *«El país está gobernado por la Guardia Civil. Un cabo de Carataunas a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fuean, los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbre les arrancó un diente a cada uno: "Si mañana estáis aquí, caerá otro". Naturalmente, los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otros sitio». Carta inédita de Federico a su hermano Francisco, según Laura de los Ríos fue escrita hacia 1926. Tomamos el dato de Eutimio Martín, «La dimensión socio-religieuse du* Romancero gitano: *Romance de la pena negra».* Europe, *agosto-setiembre, 1980, p. 69.*

nación avanzada para alcanzar la libertad frente al principio represivo del entorno. Esta voluntad de desajenación por parte de la víctima explica la muerte poética del civil, como conjuro liberador: «El alma de tabaco y café con leche del TENIENTE CORONEL de la Guardia Civil sale por la ventana» (228).

En el «Romance de la Guardia Civil» se desarrollan brillantemente las cualidades descriptivas, líricas y dramáticas del romance. Este uso de distintos recursos estéticos va unido a la tendencia vanguardista del multiperspectivismo. En el *Romancero,* aunque se potencia la metáfora, se va imponiendo el símbolo (que incluye metáforas, imágenes y mitos), recurso que prevalecerá en *Poeta en Nueva York.* El símbolo es un procedimiento asociado con lo primitivo, pues lo que se dice es lo que se significa, ya que el símbolo analógicamente une la imagen con la idea que ésta evoca. En el símbolo, la relación de lo que se dice y lo que se infiere no se basa, como en la metáfora, en la similitud, sino en asociaciones de orden prelógico relacionadas con la «mentalidad primitiva» del gitano. Lo simbólico es, pues, lo primario, en tanto en cuanto representa y estructura lo imaginario y lo real. La falta de causalidad «racional» de la imagen supone una potenciación del lenguaje más allá del plano consciente e inconsciente. El origen del Simbolismo poético está en la teoría de las «correspondencias» de Baudelaire. Según esta concepción, el poeta tiene la capacidad de aprehender ciertas concordancias entre objetos distintos y lejanos. Esta operación se realiza por medio de la evocación que despierta la conciencia de lo universal analógico y que se relaciona con la «mentalidad primitiva». Para manifestar estos estados unitarios, o sintéticos, se dota a la imagen poética de innumerables posibilidades de orden sensible para poder traducir las inefables sugerencias de orden inconsciente.

Al mecanismo retórico utilizado por Lorca en los primeros versos del «Romance de la Guardia Civil» se refiere Bousoño como «irracionalismo simbólico» y más concretamente como «irracionalismo heterogéneo» [20] por coexistir en este poema una significado lógico (en virtud del cual se asocian «negro» a «caballo» y «herradura») y otro irracional, o emocional. A este último significado nos va remitiendo el poema a través de una serie de correspondencias asociadas con la idea de miedo: «manchas de tinta y de cera», «de plomo las calaveras», «almas de charol», etc. Y a este juego sincrónico de la sintaxis de las emociones se une el elemento diacrónico, es decir, el de la realidad contextual, pues en el contexto histórico español se ha asociado, justa o injustamente, a la guardia civil con lo siniestro. De todas formas, la asociación pre-consciente a que se refiere Bousoño, está relacionado con la mentalidad primitiva del gitano quien no percibe lo abstracto o racional, pero que tiene, por el contrario, la capacidad de relacionar anímicamente los objetos, el objeto y la idea, o la emoción y el objeto. Lorca, en este poema, parte de una visualización de la realidad —«jorobados y nocturnos»— para ir creando una conciencia imaginativa. La fantasía, o imaginación avanzada, va rellenando emocionalmente las elipsis mentales, otorgando un carácter siniestro al conjunto de la estrofa por acumulación de asociaciones negativas:

Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.
(426)

Esta semántica del sentimiento se va desarrollando predicativamente hasta culminar con la proyección animista de esas «capas» que van dejando, a su paso, una estela de terror y muerte. Así pues, de una incongruencia literal («capas siniestras») se pasa a una racionalidad

[20] *Carlos Bousoño,* Superrealismo poético y simbolización, *Madrid: Gredos, 1979, pp. 28-29.*

metafórica por la ambigüedad de una serie de figuras poéticas que plásticamente recrean el ataque a la ciudad por los civiles:

> Por las calles empinadas
> suben las capas siniestras,
> dejando detrás fugaces
> remolinos de tijeras.
> (429)

Nuevamente aparece en estos versos uno de los motivos recurrentes de Lorca: el conflicto entre el «principio del placer» (libertad) y el «principio de la realidad» (represión). Metafóricamente este antagonismo se ejemplifica en el ataque que la guardia civil realiza contra las fuerzas del instinto («Un caballo malherido/llamaba a todas las puertas»,) la ciudad, símbolo de la fantasía y la libertad («Ciudad de dolor y almizcle,/con las torres de canela») y contra la actividad «mágica» de sus habitantes («los gitanos en sus fraguas/forjaban soles y flechas»).

En los siguientes versos se reitera el conflicto libertad-represión. El paralelismo antitético se establece entre «sembrando hogueras» e «imaginación se quema». Este último sintagma podría interpretarse como un gran derroche de imaginación por parte del gitano. El ataque contra el poder de la imaginación va a resultar en la forma más extrema de infecundidad: la imposibilidad de dar vida:

> Pero la Guardia Civil
> avanza sembrando hogueras,
> donde joven y desnuda
> la imaginación se quema.
> Rosa la de los Camborios,
> gime sentada en su puerta
> con sus dos pechos cortados
> puestos en una bandeja.
> (429)

El poema se cierra con los versos «Que te busquen en mi frente./Juego de luna y arena», versos que nos remiten al enigma de la lucha entre la vida (luna) y la esterilidad (muerte). La coexistencia de contradictorios muestra la inseparabilidad de los dos términos en juego. La invocación del hablante lírico constituye un testimonio moral que la memoria preservará.

El tema central del *Romancero gitano* es, según el propio Lorca, la «pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender» (OC, I, 1114). De nuevo surge de esta definición el sentido dramático de la existencia y la amenaza constante, misteriosa e inexorable, de la muerte. El contradictorio sintagma «inteligencia amorosa» nos remite hacia ese deseo patéticamente exacto, inexplicable y desconocido que se identifica con la muerte. Este dolor de origen oscuro, que impele al ser hacia el principio de la pasión primaria (erotismo/muerte), lo asocia Lorca con lo gitano-andaluz en el poema, «Romance de la pena negra»: «La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír, ni es dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne en Andalucía) está respirando detrás de la puerta» (OC, I, 1118). El itinerario descendente del personaje de este poema («baja Soledad Montoya») se asocia con ese «ansia sin objeto» a que se refiere Lorca y a la incitación instintual de la mujer: «Vengo a buscar lo que busco,/mi alegría y mi persona» (408). La pena (la pasión desenfrenada) se origina como movimiento erótico y se confunde con la muerte:

Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas

La anticipación del inevitable fin introduce ese elemento represivo que caracteriza a toda relación libidinal. El innominado interlocutor (típico de muchos romances) activa el Eros de Soledad, aconsejándole que satisfaga su pasión: «Soledad: lava tu cuerpo/con agua de las alondras.» [21] El poema se cierra con los versos.

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

«Pena sola» parece aludir al miedo ancestral del gitano acumulado a través de siglos de represión. El hablante lírico universaliza en estos versos el misterioso dolor del gitano, conjeturando una posible conciliación entre los dos (Eros-Tánatos) del proceso iniciado con el largo y difícil itinerario que se abrió con, «Las piquetas de los gallos/cavan buscando la aurora», y se cierra con una «madrugada remota».

La mentalidad primitiva, asociada con el gitano, se manifiesta claramente en el poema «Preciosa y el aire». La agresión sexual la encarna, en virtud de una serie de asociaciones no lógicas, el «viejo-hombrón», o «Sátiro de las estrellas». Esta erotización del viento, especie de mitologización mágica de la Naturaleza, se proyecta a San Cristóbal, o Cristobalón de los campesinos que según la tradición era un hombre que llegó a servir al demonio. Por relación analógica, la furia erótica del gigante se proyecta a otros elementos de la Naturaleza, según esa especial forma de participación del andaluz-gitano con el entorno: [22]

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.
(396)

El miedo, el siquismo de Preciosa, seducida por el sátiro y temerosa, al mismo tiempo, de su pasión, se comunica emocionalmente a los elementos de la Naturaleza. El misterio del romance se acentúa, eliminado los guiones de los interlocutores y haciendo intervenir al hablante lírico/personaje en el diálogo:

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!.
(396)

En los versos que transcribimos a continuación y que cierran este poema, el tiempo presente y el gerundio (como proceso de ejecución) dramatizan la acción, dinamizando los poderes evocativos de la imaginación del lector que participa, de este modo, más libre y directamente en la acción. La importante anecdótica del romance se evidencia en el carácter retrospectivo («in extrema res») de los últimos versos:

[21] *Estos versos son interpretados por E. Martín como una exhortación a la realización del acto sexual, ob. cit., pp. 65-66.*

[22] *«El andaluz con un profundo sentido espiritual entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado», F. G. L. (OC, I, 1017). Para una explicación sicológica de este poema como experiencia mítica del gitano, véase el cap. 1 de la obra Rupert, C. Allen,* The Symbolic Worlds of Federico García Lorca, *Alburquerque: University of New Mexico Press, 1972.*



Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

La aparente conciliación de Preciosa y los ingleses, en la estrofa precedente, se rompe al actualizarse el conflicto que se inicia con «aire» y se transforma en «viento», aspecto violento del primero, en un movimiento animista que proyecta al exterior, negativamente en este caso, un poder espiritual. La inocultable, poderosa y frustrante pasión aparece a través de todo el poema como parte del destino humano.

«Romance de la luna, luna» es un poema que se dirige más al contenido, o mito, como búsqueda o acceso a lo desconocido en virtud del poder encantatorio que despierta la canción infantil. El ritmo de la copla, como portadora de la armonía con el Universo, contrasta con el aspecto negativo del poema:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
(393)

Lorca, comentando este poema, escribe: «El libro empieza como los mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro» (OC, I, 1116). Esta aclaración nos remite al sentido plurivalente que el mito tiene en los escritos del poeta granadino. A veces, el mito se inventa a partir de un objeto para elevarlo a estructura del conjunto del poema; otras, es inventado por el propio poeta, teniendo en cuenta, en algunas ocasiones, el mito clásico. Pero además Lorca se mueve en un contexto histórico, el andaluz, lleno de culturas antiquísimas e impregnado de mitologías. El mito, por otra parte, en referencia a su relación con la «mentalidad primitiva» del gitano cumple una función ética como encuentro del hombre con su pasado inmemorial (inconsciente) y con los más profundos misterios de la vida y la muerte.

«Romance de la luna, luna» tiene como protagonista al niño, niño que se identifica con el «primitivo», en tanto en cuanto ninguno de los dos separan ideas e imágenes de los objetos. Esto explica el encantamiento y la fascinación que la luna ejerce sobre el joven protagonista: «Por el cielo va la luna/con un niño de la mano» (394). La luna se asocia, en este caso, con el simbolismo del ritmo vital, o fase del proceso creativo del rito lunar. [23] Pero, por su carácter plurivalente, la luna también significa destrucción, como destino de todos los muertos. Muerte que como acto ritual, o reintegración al ciclo natural, es anunciada por el «tambor del llano». El sacrificio tendrá lugar en el yunque de la fragua, lugar «mágico» de los gitanos:

Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
(393)

La descripción de éstos —«Las cabezas levantadas/y los ojos entornados»— apunta a la contradicción entre su poderío y orgullo («bronce», «levantadas») y la realidad inquietante asociada con «sueño» y «ojos entornados». En el primitivo mundo del gitano lo abstracto

[23] *«En fin de cuentas cuando veíamos a la luna elegir y evocar hacia sí a los muertos acompañándolos "de la mano" hasta su mansión (función psicopompa de las divinidades lunares), no se trataba, ciertamente, de un inerte cargamento de cadáveres, sino de una reintegración de vidas y de almas a la mansión originaria y principal»*, *A. Alvarez de Miranda,* La metáfora y el mito, *Madrid: Cuadernos de Taurus, 1963, p. 50.*

se materializa y la sensación precede al conocimiento, como se desprende de la lectura de estos versos:

> En el aire conmovido
> mueve la luna sus brazos
> y enseña, lúbrica y pura
> sus senos de duro estaño.
> (393)

En «Romance sonámbulo» se verifica una fusión de lo narrativo, lo lírico y lo dramático. El presente no histórico actualiza el drama, dramatizando los hechos pasados. La ambigüedad del destinatario y la falta de guiones en el diálogo son recuros que dotan de una especial aureola de misterio a este poema. [24] Una de las dificultades de este poema proviene de la utilización del símbolo, figura retórica que nos remite a relaciones de tipo irracional. Y sólo el análisis extraestético puede aclararnos el sentido oculto, incluso para el poeta, de estos versos. Existe fundamentalmente una lógica onírica, o lógica del «primitivo»; asociada con lo «sonámbulo», es decir, con la actividad del sueño, o actos de los que no se tiene conciencia. Este irracionalismo de «Romance sonámbulo», tendencia, por otra parte, predominante en la literatura desde el Romanticismo, se asocia con la visión del primitivo. Para éste, la realidad empírica y el sueño se instalan en esa otra realidad en la que las cosas dejan de ser percibidas como excluyentes. En última instancia se trataría de penetrar en los niveles más profundos de lo real. En el mundo onírico del primitivo se reivindica la espontaneidad y el carácter antirepresivo de la realidad.

Respecto al irracionalismo de «Romance sonámbulo» conviene detenerse en el color que otorga una especial configuración poética a estos versos. «Verde» por sí no encierra ninguna connotación negativa. En general significa fuerza creadora y muerte. Dentro del ambiente de misterio asociado con el «verde» de «Romance sonámbulo» habría que aclarar que este color se encuentra en el espectro de la luz blanca entre el amarillo y el azul, cualidad intermedia que define el tono claroscuro de este poema. [25] La repetición del significante «verde» hace que encantatoriamente la emoción se vaya imponiendo sobre la razón, y este significado lleno de misterio y negatividad vaya invadiendo contextualmente y por contigüidad espacial otros objetos e ideas del poema: «verde carne», «pelo verde», etc., hasta culminar en la simbiosis de «luna» con «verde». La atmósfera de estos «verdes» llega a contaminar a otras realidades, como «aljibe», «barco», «caballo», etc. La connotación «verde» conlleva un movimiento progresivo: a. abstracto («verde que te quiero verde»). b. irracional («verde viento»). c. lógico («verdes ramas»). d. clásico («verde» como esperanza).

Lo verde, en virtud de esta correspondencia entre el objeto y la emoción, a la que nos venimos refiriendo, no presenta ninguna connotación negativa al principio del poema. Pero progresivamente se va asociando con «fría plata», sintagma que por sí encierra un significado lógico, pero que involuntariamente se asocia con «fría muerte». Este es el mecanismo que Bousoño define como «simbolismo heterogéneo» por coexistir un significado racional con

[24] *«Hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa ni aun yo». F. G. L. (OC. I, 1115).*

[25] *«La connotación verde, tan característica, quizá sea obvia para la mentalidad andaluza. Parece relacionarse de lejos con el indeciso matiz de verde que acompaña a la palidez, sobre todo en rostros de tez morena, o con el color un tanto espectral de la luna», Carlos Ramos-Gil,* Claves líricas de García Lorca, *Madrid Aguilar, 1967, p. 244; «El color verde en la obra de Lorca está siempre asociado con elementos sexuales equívocos, "muy poco accesibles", y contiene en la mayoría de los casos connotaciones dolorosas, de frustración erótica», J. M. Aguirre, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en la citada ed. de Ildefonso-Manuel Gil, p. 27. Para una aguda interpretación del «verde», en el poema que nos ocupa, puede consultarse el trabajo de Gregorio Salvador,* Glosas al «Romance Sonámbulo» de García Lorca, *Granada: Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.*

otro irracional. A partir de esta connotación negativa, y por una serie de tránsitos y correspondencias, se va relacionando «fría» con «pez de sombra», «mar amarga», etc. Esta idea negativa llega a impregnar emocionalmente al entorno:

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño
eriza sus pitas agrias.
(400)

El primer verso («Verde que te quiero verde») nos enfrenta con el de un ferviente anhelo por algo impreciso, querido y temido a la vez, principio dual de volición que define al ser humano. La búsqueda del trágico destino (simbolizada por el «querer», deseo o imploración por algo que en el campo mental se considera como anormal) la encarna el joven gitano que quiere dejar su vida nómada de contrabandista para organizar una casa y una familia. Su itinerario parte ritualmente de un tiempo cíclico al que nos remiten los versos, «El barco sobre la mar/y el caballo en la montaña». A este orden se opone, contrapuntísticamente, la violencia del destino en imágenes como «Mil panderos de cristal/herían la madrugada» y «Guardias civiles borrachos/en la puerta golpeaban» (402). Sin embargo los versos con que se cierra el poema («El barco sobre la mar/y el caballo en la montaña») nos remiten a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del sur humano.

La búsqueda aparece en «Romance sonámbulo» como ascensión místico-erótica que se confunde con la muerte del hombre herido en busca de su amada y el suicidio, por amor, de Soledad Montoya:

Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.
(400)

La subida la entendemos como vía hacia otra realidad absoluta de la muerte [26] en virtud de la asociación de peligro de «altas barandas», «verdes barandas», «barandales de la luna». etc. Como antes apuntamos, el Eros (la fuerza del instinto) y la muerte coexisten en el sentimiento ambivalente que caracteriza la pasión de la «niña amarga» que aguarda en la «verde baranda».

Los poderes de la fantasía

En «La monja gitana», el encerramiento («Silencio de cal y mirto») y la represión (como una «malva») potencian la fantasía como forma de liberación. Fantasía que se afirma contra la norma represiva, uniendo los opuestos —el mundo interior («Vuelan en la araña gris/siete pájaros de prisma», 404) y exterior, en forma de dicho popular que estimula la fantasía: «La iglesia gruñe a lo lejos/como un oso panza arriba». Este predomino de lo sensorial es, como hemos dicho, una constante en la poesía de Lorca, y se asocia con la importancia que las sensaciones tienen en el primitivo como forma especial de percibir el mundo. Las necesi-

[26] *«La escalada o ascensión simboliza* el camino hacia la realidad absoluta; *y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría», Mircea Eliade,* Imágenes y símboles, *Madrid: Taurus, 1983, p. 54.*

dades, deseos reprimidos y sentimientos colaboran en la organización de las percepciones; percepción de la realidad que no es sólo visualizada, sino imaginada. Y así vemos que la frustración instintual, amorosa (que en los vesos de Lorca se simboliza por «aljibes ciegos», «aguas estancadas», «itinerarios sin meta», etc.) se proyecta al exterior, mediante una correspondencia erótica que arranca de la vista:

Sobre la tela pajiza
ella quisiera bordar
flores de su fantasía

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
(404)

La fantasía pues, compensa las lagunas de la experiencia, dando forma a los contenidos intencionales de la conciencia: «¡Qué ríos puestos de pie/vislumbra su fantasía!» (405). Los versos finales nos transportan nuevamente al refugio de la fantasía, como expresión de la libertad lúdica. De esta manera la fantasía aparece ligada al principio del placer («coser») como impulso gratificante. Pero la «celosía», símbolo de la separación interior (represión) y exterior (libertad), mantiene la vigencia del conflicto:

Pero sigue con sus flores
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega al ajedrez
alto de la celosía.
(405)

«La sirena y el carabinero» es un idilio trágico que marca una especie de tránsito en la poética lorquiana hacia procedimientos innovadores. En este poema las imágenes de tipo espacial crean un nuevo orden, una nueva realidad. El poema está dedicado a Guillermo de Torre, crítico y teorizador del Ultraísmo que en su *Historia de las literaturas de Vanguardia* adscribió a Lorca a este movimiento. Lorca viene del Simbolismo y su poemario neoyorquino tiene rasgos surrealistas, surrealismo que en el caso del poeta granadino es más intuído que libresco. En «La sirena y el mar» lo lírico se impone sobre lo anecdótico, pero se sigue insistiendo en la cosificación del ser humano y en la valoración del factor «primitivo»; primitivismo que en este caso se relaciona tanto con el tema de la libertad como con el de la asociación libre de las imágenes. La nota vanguardista, como se desprende de los siguientes versos, está en función de la búsqueda de una relación armónica entre el hombre y el mundo; búsqueda que estéticamente se traduce en una serie de novedosas imágenes:

El paisaje escaleno de espumas y olivos
recorta sus perfiles en el celeste duro.
Honda luz sin un pliegue de niebla se atiranta,
como una espalda rosa de bañista desnuda.
(771)

En esta primera estrofa, las imágenes corresponderían a un simbolismo irreal, es decir, sin apoyatura lógica. La primera imagen de resonancias cubistas reduce los tres elementos de la naturaleza —mar, olivo y cielo— a un plano geométrico, relacionado con «paisaje escaleno». La nota plástica, típica del Ultraísmo, se plasma en la imagen, «como una espalda rosa de bañista desnuda». A la ambigüedad y oblicuidad de la connotación contribuyen los adjetivos («escaleno», «honda», «rosa») que alteran y amplian el poder imaginativo del nombre. En este poema importa más la articulación del discurso poético que su correspondencia homológica con la realidad extratextual. La función poética de las imágenes espaciales tiene

un especial interés en este poema en el que, según Lorca, domina, «Una luz plana y un *amor* y *serenidad* en la forma» (OC, II, 1215). También habría que destacar en «La sirena y el carabinero» la importancia de las indagaciones imaginativas que conectan palabras e ideas por contigüidad sintáctica juego de significantes y transposición sensorial.

Nuevamente se retoma en este poema el conflicto entre las fuerzas de la represión («Cornetines de cobre clavan sus agujetas») y el instinto («tocan en la batalla contra el mar y sus gentes»). Las dos estrofas finales de este incompleto poema dramatizan el eterno antagonismo entre las fuerzas del bien y del mal:

La noche disfrazada con una piel de mulo
llega dando empujones a las barcas latinas.
El talle de la gracia queda lleno de sombra
y el mar pierde vergüenzas y virtudes doradas.

Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,
en bellas trinidades sobre el jugoso césped.
Acoged mis ofrendas dando al aire de altura
nueve cantos distintos y una sola palabra.
(772)

La fuerza atacante aparece en forma de «noche», nombre que conlleva una imagen bivalente, pues junto a la connotación negativa («La noche disfrazada con una piel de mulo»)[27] existe una nota positiva en el movimiento, o vida, que altera la inercia exacta de las «barcas latinas». La última estrofa constituye una llamada al triunfo de la energía vital («musas bailarinas», «jugosos césped», «aire de altura», etc.) que se proyecta a la síntesis espiritual sugerida por «bellas trinidades» y «nueve cantos».

Los negros

Poeta en Nueva York no supone una ruptura radical con los modos poéticos previos cultivados por Lorca, sino que forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que, en su totalidad, responde, estilística e ideológicamente a una visión del mundo basada en la crisis vigente del hombre y su entorno. Este poemario traduce igualmente una crisis de conciencia espiritual intuida por pensadores (Spengler, Huxley), novelistas (Dreiser, Dos Passos), y especialmente poetas (Lautréamont, Rimbaud, Whitman, Mayakovsky).

Este poemario es el resultado de una triple crisis: personal, histórica y estética. En dos cartas escritas a Jorge Zalamea en el otoño de 1928 (es decir, unos meses antes de su partida a E.U.), Lorca nos revela el carácter de sus crisis: «Estoy un poco en contra de todos, pero la belleza viva que pulsan mis manos me conforta de todos los sinsabores. Y teniendo conflictos de sentimientos muy graves y estando *transido* de amor, de suciedad, de cosas feas, tengo y sigo mi norma de alegría a toda costa. No quiero que me venzan... Yo he *resuelto* estos días con voluntad uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida. Tú no puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, *vacía* para mí y sin tener el menor consuelo de nada» (OC, II, 1313-1314); «Yo también lo he pasado muy mal. Muy mal... Ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (OC, II, 1311).

[27] *«La lengua romaní llama mulo, participio pasado del verbo meraru (morir), al cadáver de raza calé que abandona su tumba por la noche y regresa a ella con el primer canto del gallo». F. Sánchez Dragó,* Gárgoris y Habidis, *III. Madrid: Hiperión, 1978, p. 134.*

La soledad y desarraigo del poeta, su desconocimiento del idioma, el impacto del incongruente y brutal orbe neoyorquino, la atmósfera de malos presagios que reinaba en los años precedentes al «crash» y la angustiosa situación de la minoría negra explican el dolor, la frustración y el compromiso social que emana del poemario neoyorquino. [28] La crisis estética se debió, como antes mencionamos, al «gitanismo» que un sector del público y la crítica asoció con el *Romancero gitano*. Por otro lado, Lorca, como todo creador, está buscando nuevas formas de intelección estética de la realidad. Este afán de renovación está ligado a las preocupaciones renovadoras de los «ismos» que siguieron a la Primera guerra mundial. Pero el vanguardismo de *Poeta en Nueva York* no es decadente, ya que ideológicamente este poemario supone un ataque contra los fundamentos ideológicos del mundo capitalista, especialmente la alienación del hombre por el hombre, o explotación del negro por el blanco. El arte para Lorca es un medio de conocimiento, comunicación e interpretación de la realidad. Su problema, como el de todo artista, es el de conformar la emoción humana con el control matemático que la forma exige. El surrealismo de Lorca no excluía, como el mismo escritor declaró en varias ocasiones, el control lógico del discurso poético. Y este surrealismo de *Poeta en Nueva York* está en función de las fuerzas irracionales que el escritor encuentra en el caótico mundo norteamericano; irracionalismo que hace que el hablante lírico efectúe, por ejemplo, simbólicos descensos al inconsciente del negro para recuperar esa energía síquica que la civilización norteamericana ha reprimido. Surrealismo, pues, como rebelión contra el blanco que ejerce el control del negro.

La preocupación por el negro norteamericano, en este poemario lorquiano, es paralela al interés que por el negro africano se expresa en los escritos de los componentes del movimiento «negritud». Esta corriente defiende el rechazo de la cultura del blanco y la reivindicación de la del negro. El redescubrimiento de la negritud se debe al poeta haitiano Aimé Césaire, así como a los escritores León Damas y Léopold Senghor. La «negritud» es positiva en tanto supone un rechazo de la hegemonía cultural del colonialista, pero el movimiento fue acusado de reaccionario por el énfasis que otorgaba a un pasado nostálgico, así como por haber adoptado modelos estéticos europeos para la defensa del negro [29].

Lorca se solidariza con el negro norteamericano no sólo desde el plano social, sino por ser depositario de la más rica expresión cultural: el jazz. Entendiendo por cultura el hecho producido por el hombre en un sentido no material. El origen del jazz, como el del flamenco, es misterioso y de carácter sincrético. En el jazz se mezclan las tradiciones tribales del Africa occidental, la música de los esclavos de las plantaciones y ferrocarriles del sur de los

[28] *Los tres dramas rurales y la actividad con el grupo teatral «La Barraca» evidencian el deseo del escritor por una comunicación más directa con el público. Políticamente muestra una mayor preocupación que públicamente se inicia con la firma del manifiesto contra el dictador Primo de Rivera en 1929 y se intensifica con la participación del poeta en diversos actos en pro de una España democrática.El primero de mayo de 1933 firma en la revista* Octubre *un manifiesto de los intelectuales de izquierda contra el nazismo. El 1 de noviembre de 1934 la protesta se dirige contra el encarcelamiento de Manuel Azaña a raíz de la Revolución de Asturias y de la proclamación del Estat Catalá. El 6 de noviembre de 1935 firma con Antonio Machado, Teófilo Hernández, Fernando de los Ríos, A. Ossorio y Gallardo un documento antifascista, condenando la agresión de Mussolini en Etiopía. El 9 de febrero de 1936, Lorca lee un manifiesto en homenaje a Alberti y Teresa León, después del viaje de éstos por América del Sur y Moscú en pro del Frente Popular. Unos días después,* El Sol *publicaría un manifiesto por la «Unión Universal de la Paz». Uno de los firmantes era Lorca. El 31 de marzo firma con otros intelectuales de izquierda una protesta en el* Mundo Obrero *contra la detención del líder comunista brasileño Luis Carlos Prestes. El 1 de marzo de 1936* La Voz de Madrid *publica una larga entrevista hecha a Lorca por Felipe Morales, en la que el escritor granadino defiende el papel del intelectual en el progreso revolucionario de la humanidad. El 1 de mayo publicó un mensaje a los trabajadores españoles, y el 22 de mayo está presente en el homenaje a los intelectuales franceses que representaban al Frente Popular. El compromiso de García Lorca se reitera en la famosa entrevista a Bagaría, aparecida en* El Sol *(10-VI-1936).*

[29] *Un buen estudio sobre el problema de la «negritud» es el de Jack McCulloch, Black Soul White Artifacts,* Cambridge University Press, 1983.

E.U., la música religiosa (himnos, cantos funerales), la actividad musical de los prostíbulos y la música de los blancos. El flamenco y el jazz presentan semejanzas y diferencias. Ambas son expresiones telúricas de un pueblo (hindú/africano) que ha sido aislado social y geográficamente de su medio natural, y que expresa musicalmente la memoria cultural de su pasado colectivo. En la música de ambas minorías el artista es el compositor y el intérprete, y la interpretación en ambos se atiene más a la persona que al tema. Entre las diferencias había que mencionar el predominio instrumental en el jazz y el hecho de que la canción gitana no se asocia, como la del negro, al trabajo.

El negro, como el gitano, ha sido alienado de la historia, pero el negro ha desarrollado una conciencia de clase por la larga y sistemática represión a que lo ha sometido el blanco. El gitano, por el contrario, no ha intentado integrarse en la cultura del payo a no ser para sobrevivir. Este fenómeno de integración se ha intensificado en las últimas décadas a raíz de los avances técnicos que han ido eliminando la práctica de oficios tradicionales. Otra diferencia entre estas dos minorías es que mientras que el gitano ha sabido guardar su tradición, al negro le fue arrebatado violentamente su pasado. [30]

Así como en el *Romancero gitano* encontrábamos una síntesis síquica entre la percepción del mundo y la subjetividad del primitivo, en *Poeta en Nueva York* prevalece la nota de desarraigo o desintegración entre el «yo» y el mundo. El hombre ha sido alienado de su naturaleza genérica en el plano individual (sicológico) y social, provocando desequilibrios sicosociales típicos de una sociedad en que lo material es la norma de valor suprema. Esto explica el carácter desmitologizador del poemario neoyorquino contra el mito del capitalismo, ya que no existe enajenación sin mistificación. En una sociedad dominada por las relaciones de cambio, donde cada ser humano no es lo que es, sino lo que vale, el negro, por su raza, se ve sometido a una doble enajenación. La preocupación por la deshumanización del negro es, como vamor a ver, fundamental, en los versos escritos en Nueva York.

«Norma y paraíso de los negros» se abre con estas dos estrofas:

> Odian la sombra del pájaro
> sobre el pleamar de la blanca mejilla
> y el conflicto de luz y viento
> en el salón de la nieve fría
>
> Odian la flecha sin cuerpo,
> el pañuelo exacto de la despedida,
> la aguja que mantiene presión y rosa
> en el gramíneo rubor de la sonrisa.
> (457)

El sentimiento de aversión («Odian») supone una forma de canalizar la agresividad contra lo abstracto, ordenado, arbitrario y represivo («pañuelo exacto», «flecha sin cuerpo», «aguja que mantiene presión») en defensa de un lógica afectiva, basada en la libertad («la sombra del pájaro»). Esta última imagen ejemplifica el uso de un tipo de irracionalismo que parece descartar tanto la lógica como la emoción. El efecto poético se basa en un juego de connotaciones contradictorias entre la idea de libertad («pájaro») y la de represión («sombra»). [31] El carácter emocionalmente afectivo del gitano ha sido transformado en el odio del negro con-

[30] «He (the American negro) is unique among the black men of the world in that his past was taken from him, almost, literally, at one blow.. J. Baldwin, Notes of a Native Son, *Boston: Beacon Press, 1955, p. 169.*

[31] «*Lucello, libero di far scivolare la propia ombra sulla città, diviene un elemento innaturale per i negri che ne hanno conosciuto il* vero *volo, quando, la sua libertà era anoche la lor. Il pájaro, anzi, assume una connotazione di fastidio e di provocazione, poché sollecita memorie di una condizione perduta chi i negri preferirebbero non*

tra todo lo exterior (mecanismos represivos del blanco) que regresivamente lo proyecta hacia su interioridad, y hacia el trauma de su esclavitud. [32] El ensimismamiento del negro proviene de su miedo a integrarse, a salir de sí, por la frustrante experiencia que este intento ha producido. La enajenación, tanto de su naturaleza genérica, como de la Naturaleza en el sentido de habitat físico, proyecta al negro (consciente o inconsciente) hacia objetos y situaciones asociados con un nostálgico e inoperante pasado:

> Con la ciencia del tronco y del rastro
> llenan de nervios luminosos la arcilla
> y patinan lúbricos por aguas y arenas
> gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.

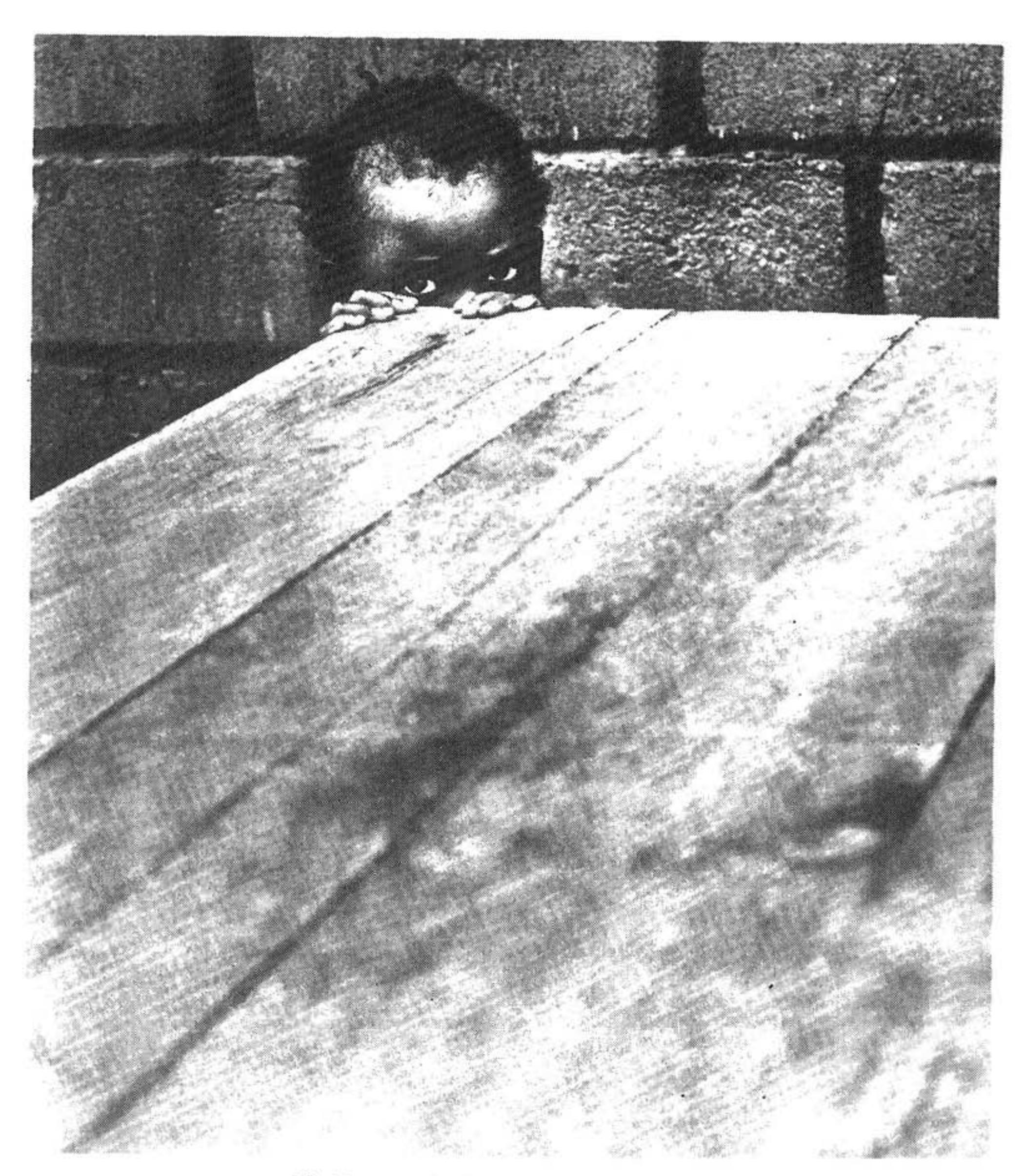
Los dos primeros versos de esta estrofa apuntan una serie de signos positivos sobre el retorno a los oficios del negro relacionados con su pasado («tronco», «rastro»), así como al mundo antagonista de los E.U., donde «patinan lúbricos por aguas y arenas», versos que se refiere a la infertilidad («arenas») mientras que «lúbrico» nos remite a lo inocente y perturbadoramente lascivo de la acción.

La ahistoricidad, o historia vivida pasivamente por el negro («Es por el azul sin historia») y el vacío de su existencia («los camellos sonámbulos de las nubes vacías») han destruído todo rastro de racionalidad, dejando al negro con «la desesperación de la tinta» y «el hueco de la danza sobre las última cenizas». Ni en la danza, único cobijo espiritual del negro, podrá refugiarse el negro para exorcizar la maldad del blanco. La carencia de movimiento («hueco») apunta a la falta de progreso material y espiritual del negro, ya que el espacio parece haber sustituído al tiempo, es decir, a la historia. Sin embargo, el primer verso («Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba») de la última estrofa nos remite a la necesidad de entablar una lucha en el presente, estimulando la fuerza latente del pueblo negro contra la norma del blanco. Pero este verso, y el resto de la estrofa, podría interpretarse como un retorno temporal o un estado natural, o paraíso del que los negros han sido despojados, forzándolos a soñar con otro falso paraíso, hecho a imagen y semejanza del blanco. El «suelo» podría ser equiparado a un paraíso perdido, forma de neurosis que domina el presente y obstaculiza el futuro.

Por lo que respecta al autor real habría que señalar que éste no trata de humanizar lo que ha sido alienado, sino expresar su propia enajenación, mediante una serie de imágenes chocantes que provocan en el lector un deseo vehemente de rebelión contra el enajenante

ricordare in un presente che non appartiene loro e che li umila. Il presente è proprietá esclusiva dell'uomo bianco (blanca mejilla), sulla ricchezzea l'opulenza del quale (pleamar) *il volo dell'uccello altro non porta che il contrasto stridente di un fatto quotidiano e naturale in un ambiente estraneo, innaturale ed ostile»*, *Piero Menarini*, Poeta en Nueva York di Federico García Lorca, *Firenze: La Nuova Italia, 1975, p. 66. Desde el punto de vista de la interpretación temática el texto de Menarini es imprescindible.* Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York *(Madrid: Akal, 1981), el ensayo de M. García-Posada, es el más completo análisis de conjunto, ya que incluye análisis estilísticos, interpretación temática y problemas de transmisión textual. Sobre este último punto puede consultarse: los trabajos de Eutimio Martín y el ensayo de Daniel Eisenberg,* Poeta en Nueva York; historia y problemas de un texto de lorca *(Barcelona. Ariel, 1976). Aspectos parciales del poemario neoyorquino son tratados por Richard L. Predmore* (Lorca's New York Poetry, *North Carolina: Duke University Press, 1980): Betty J. Craige,* lorca's Poet in New York *University Press of Kentucky, 1977) y Gustavo Correa* (La poesía mítica de Federico García Lorca. *Madrid: Gredos, 1970).*

[32] *«La fobia es la presencia latente de este afecto en el fondo del mundo del sujeto; hay organización, conformación. Naturalmente, el objeto no tiene necesidad de estar ahí, basta con que* sea: *es un posible. Este objeto está dotado de intenciones malévolas y de todos los atributos de un fuerza maléfica. En el fóbico hay una prioridad del afecto, con desprecio de todo pensamiento racional. Como vemos, un fóbico es un individuo que obedece las leyes de la prelógica racional y de la prelógica afectiva: proceso de pensar y sentir que remite finalmente al momento en que se produjo el accidente desequilibrador», Frantz Fanon,* ¡Escucha, blanco!, *Barcelona: Editorial Nova Terra, 1970, (Tr. de A. Abad), p. 198.*



Tímida presencia. Fotografía de Pedro Luis Raota

entorno. Lorca no pretende crear sucesos reales con los que el lector se identifique, sino que trata de mantenerlo estéticamente enajenado, es decir, libre y responsable.

En «El rey de Harlem» se intensifica la nota de agresividad en forma de furia ciega e incontenible («Con una cuchara,/arrancaba los ojos a los cocodrilos/y golpeaba el trasero de los monos./Con una cuchara») y se apela a esa pasión latente. («Fuego de siempre dormía en los pedernales») capaz de transformarse en rebelión:

> Es preciso cruzar los puentes
> y llegar al rubor negro
> para que el perfume de pulmón
> nos golpee las sienes con su vestido
> de caliente piña.
> (459)

El negro rechaza la aculturación, en el sentido de absorción por el blanco, porque éste nada puede ofrecer para superar su humillación («rubor»). Su única salvación podría ser la de asumir su identidad como negro, pero por haber vivido bajo la hegemonía del blanco tendría que optar por la imitación de éste para superar su dependencia e inferioridad. Sin embargo la solución podría encontrarse eń el hecho de que, tanto el negro como el blanco, se necesitan mutuamente para encontrar su identidad, ya que el ser humano sólo lo es cuando se reconoce en el otro.

Los versos —«Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,/a todos los amigos de la manzana y de la arena»— constituyen una especie de grito liberador contra los casi cuatro siglos de esclavitud impuestos por el mundo blanco. El ataque se dirige también contra los falsos «amigos de la manzana y de la arena» que han impedido todo tipo de salida («arena»), adoptando los valores del sistema que los esclaviza. La humillación y degradación llevan al negro incluso a imitar al blanco («los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar a' torso blanco»), rasgo negativo, típico de la situación anómica del negro. [33] Este complejo de inferioridad lleva incluso al odio del negro por sí mismo, llegando hasta desear el modelo de muerte reservada para el blanco: «Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y cenizas de nardo». La humillación se traduce frecuentemente en el enmascaramiento de sus emociones por miedo que descubran sus verdaderos sentimientos. Pero su furia contenida como un volcán («Ellos son los que beben el whiskey de plata junto a los volcanes») irrumpirá violenta e inexorablemente en una aurora que catárticamente se impondrá sobre la decadencia del blanco:

> Es la sangre que viene, que vendrá
> por los tejados y azoteas, por todas partes,
> para quemar la clorofilia de las mujeres rubias,
> para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
> y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

La sangre vehiculiza el vehemente deseo de reivindicación que progresivamente va sustituyendo al pasado rubor y humillación, para desembocar en el luminoso albor que traerá la redención y el fin de la opresión, marcada por el brutal contraste entre esa luminosidad del amanecer que vence a la larga noche de la humillación, simbolizada por la viciosa decadencia del blanco, y la llegada inexorable, destructivamente creadora, de un nuevo orden. Lo elevado y noble («tejados», «azoteas», «aurora») triunfará sobre lo degradado o bajo («pie

[33] *«They are passionately loyal because they are not psychological free enough to be traitors. They are trapped in and by their loyalties. But that loyalty has kept them in a negative position», Tichard Wright,* White Man, Listen, *New YOrk: Doubleday, 1964, p. 67. La traducción de este título* (Oye, blanco) *se ha adoptado para la traducción de la obra de Fanon,* Peau Noirs, Masques Blancs.

de las camas», «bajo amarillo»). El retorno a la Naturaleza del primitivo es, como dijimos, una forma de evasión, pero a través de todo el poemario se invoca esta fuerza del instinto y la pasión contra el orden enajenante del blanco. Esta relación tiene una proyección sociopolítica que se amplía al antagonismo explotador-explotado. [34] En «El rey de Harlem» abundan los versos («Jamás sierpe, ni cebra, ni mula/palidecieron al morir», 462; «Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey», 463, etc.) en defensa de la intuición sensual (similar a la que encontramos en el gitano) del negro. Esta hipersensibilidad del negro, según Fanon, es un síntoma patológico, ya que procede de un sentimiento de inferioridad y de la constante tensión del negro que vive bajo el imperio del blanco. La reivindicación de lo espontáneo y vital contra los adulterados valores del blanco lleva a una exaltación de los objetos cotidianos en los que el negro se reconoce («y para que nadie dude de la infinita belleza/de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas», 460). Esta asociación afectiva se contrapone radicalmente a la relación de apropiación que el blanco establece con las cosas.

«Danza de la muerte» es un título que nos remite a la tradición europea de este poema cuyo tema central es la nivelación que la muerte hace de todos las clases sociales («No es extraño para la danza/este columbario que pone los ojos amarillos», 470). Muerte que fundamenta la visión lorquiana como explicación de la vida. [35] Pero la falta de vida se asocia con la civilización blanca y con la necesidad del negro, como hombre primitivo y tribal, de liberarse de las fuerzas del mal en el rito colectivo de la danza, convocando las fuerzas del inconsciente contra la lógica aterradora y destructiva del racionalismo norteamericano. El anuncio inicial del mascarón («El mascarón. ¡Mirad el mascarón!» nos pone en contacto con el elemento africano que teóricamente puede operar, entre los vivos, una serie de transformaciones que superen la opresión natural e histórica de este alienado habitante de la metrópoli norteamericana. Y es «mascarón», es decir, dios de la naturaleza pánica que impondrá el caos que precede a la liberación de las máscaras impuestas por el blanco. La esperanza tiene una fundamentación humanística capaz de superar la desvitalización que en forma de humillante y asfixiante silencio ha condenado al negro a una especie de no existencia:

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.
(469)

En esta estrofa vemos como, frente a la esterilidad circundante, la fantasía metafórica reconcilia los elementos más heterogéneos. Los verbos se han reducido, predominando la inconexión nominal y la negatividad, como caracterización fundamental («cosas secas», «espiga en el ojo») no hace sino acentuar el vacío que encontramos al principio («Se fueron», «desgarrada»). Negatividad que, en últimos análisis, encierra un fondo esencial, arcaico, sobre el que descansa el espíritu «primitivo».

La mínima alteración del equilibrio u orden humano, precariamente mantenido por una

[34] *«Es decir, que la oposición civilización/naturaleza debe inscribirse en el cuadro más amplio de la relación que enfrenta a opresores y a oprimidos, los cuales aparecen vinculados de modo dialéctico; y aún más puro hegelianismo poético : el oprimido se apropia, o intenta apropiarse, los rasgos del opresor (así los negros)». García-Posada* Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York, *Madrid: Akal, 1981, p. 75.*

[35] *«La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte. Lorca siente la vida: por vía de la muerte, podría parecer paradójica esa idea, pero sólo por un momento. En verdad, la tradición religiosa y filosófica de muchos siglos viene ofreciendo al hombre, como aleccionadora y adiestradora de los pasos por la vida, la consideración de la muerte». Pedro Salinas, «García Lorca y la cultura de la muerte» en* Ensayos de literatura hispánica, *Madrid: Aguilar, 1961, p. 37.*

orden irracional (la explotación y degradación sistematizada e institucionalizada del ser humano) provoca la invasión y reintegración del elemento vital y regenerador que antitéticamente es anunciado por un profuso y primigenio desorden que triunfa sobre un cielo indiferente. Las imágenes de carácter arquetípico, universal («Manadas de caballos»: liberación de las fuerzas del instinto; «llama»: pasión; «helados»: muerte) aparecen asociadas con relaciones simbólicas de orden particular, personal: «El cielo tendrá que huir ante el tumulto de ventanas», o culturales, como la huida de todo principio espiritual, idea sugerida por la imagen de los numerosos suicidas que provocó el «crach» de 1929.

El sujeto lírico emerge para imponer su voluntad ordenadora (o forma de conocimiento) ante el caos material y espiritual de la ciudad, invocando la danza, rito del que han sido excluídos los causantes del mal («¡No, que no baile el Papa!/Ni el Rey,/ni el millonario de dientes azules»). La violencia, convertida ya en parte del rito, y concretada en los «obreros parados», transforma la energía instintual en una nueva y operativa fuerza de la naturaleza:

> No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
> El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números.
> entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
> que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
> ¡Oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje,
> tendida en la frontera de la nieve!

Los sentidos y uso del término naturaleza es, como antes dijimos, multivalente. El mismo Lorca al afirmar, «El negro que está tan cerca de la naturaleza humana pura y de la otra naturaleza» (OC, I, 1126), parece estar diferenciando una primera naturaleza que identifica con libertad, cultura, espíritu; y otra segunda de carácter cosmológico, fenoménico o empírico. Las primigenias fuerzas instintuales aparecen bajo dos caracterizaciones: como reflejo de las fuerzas oscuras de la bajeza humana («salvaje Norteamérica»), y como elemento orgánico libre, es decir, opuesto a las necesidades creadas e impuestas por la cultura anglosajona. Este desarrollo epicúreo, no represivo, se orienta, en principio, hacia el pasado subhistórico o utópico del ser colectivo del pueblo donde pueden rastrearse los principios vitales destruídos por la civilización.

En estos versos, como en muchos del poemario neoyorquino, predomina el uso del símbolo, o representación sistematizada de un objeto por otro; símbolo que en su acepción primera (symbal lein: unir) lleva la posibilidad de conjugar lo previamente separado por la fetichización, o carácter enajenado del mundo material. La relación polivalente de este discurso poético se establece por una serie de figuraciones imaginativas adscritas a los objetos. La asociación convencional («nieve»: muerte) se combina con el plano real, histórico, de los «gemidos de obreros parados», y el plano metafórico («aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces»). En este último verso, el anhelo de los desempleados es conquistar, en primer lugar, ese estadio pretérito cuando era posible la libertad. «Tendía en la frontera de la nieve» parece aludir a la seudomuerte, o muerte sin grandeza ya que ésta carece del perfil individualmente esperanzador que el sujeto lírico asocia con la muerte.

Ante la pasividad, vacío, asepsia y la falta de conflicto («Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo») la presencia del «yo» no personal patentiza la necesidad de mantener viva la tensión: «Yo estaba en la terraza luchando con la luna». Sin embargo, la en un principio catártica danza del «abollado mascarón» se convierte, por influencia de la enajenación circundante, en un signo más de negación, [16] en tanto en cuanto materializa la ausencia de

[16] «*Here is the climax of the poem and of the meeting of Africa and New York: the dance. But somehow this dance is not an imitation of cosmic rhythms It is not a ritual in which man's unconscious merges ecstatically with the spirit and rhythms of the universe. but rather a frency born of the anarchy of a civilization loosed from the*

objetivo moral de una colectividad (los negros) que tiene que defenderse de la nefasta influencia del blanco, ensimismándose en el enajenante ritmo de la música.

La transformación real, efectiva (reforzada por imperativos y futuros) será instrumentada, después de una apocalítica destrucción, por la voluntad de los oprimidos contra los opresores. [37] El enemigo es fácilmente identificado con la Bolsa neoyorkina, símbolo de un sistema injusto, aberrante y deshumanizado que exige una urgente aniquilación por la clase explotada (los negros):

> Que las cobras silbarán por los últimos pisos.
> que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
> que ya la Bolsa será una pirámide de musgo
> que ya vendrán lianas después de los fusiles
> y muy pronto, muy pronto, muy pronto,
> ¡Ay, Wall Street!
>
> (471)

José Ortega

erarth», *B. J. Craige.* Lorca's Poet in New York. The Fall into Consciousness, *Lexington: The University Press of Kentucky, 1977, p. 61.*

[37] *«Questo verso ("Vendrán las lianas después de los fusiles"), como del resto l'intera poesia a cui appartienem è forso de più interessanti e stimolanti della racolta, poiché può dar adito a varie formulazioni interpretative. La mia opinione è comunque che non si tratti di un ennesimo simbolo della civilità* (los fusiles) *de contraporre a quello della natura selvaggia che lo precede* (las lianas). *Sarebbe un gioco di campinature troppo facile e, a questo livello, discutibile persino nella soelta. Anche se Lorca queste poesie —come el resto nelle raccolte precedenti— abbonda di simbolismi che oggi alcuni critici tendono a definire facili (ad. es. Wall Street, il dollaro, i millonari, le macchine, etc.) non su può negare che in ultima analisis tale simbologia sia stata adottata precisamente per la sua facilitá divulgativa e persino per la sua "grossolana" inmediateza, in modo da stabilire uno stacco ancora più stridente nella rappresentazione dei due mondi in conflitto. Ma in questo caso, in rapporto con la struttura della poesia* Danza de la muerte, *la parola* fusiles *implica un valore d'uso preciso e concreto, Piero Meranini, «Emblemi ideologici del* Poeta en Nueva York», Lingua e Stile, *VII, 1972, pp. 194-195.*